

УДК 821.111

КУНИЦЬКА Ірина

## ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ КОНСТРУКТИВІСТСЬКОГО РОМАНУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ МАЙКА ЙОГАНСЕНА «ПРИГОДИ МАК-ЛЕЙСТОНА, ГАРРІ РУПЕРТА ТА ІНШИХ», «ПОДОРОЖ УЧЕНОГО ДОКТОРА ЛЕОНАРДО І ЙОГО МАЙБУТНЬОЇ КОХАНКИ ПРЕКРАСНОЇ АЛЬЧЕСТИ У СЛОБОЖАНСЬКУ ШВЕЙЦАРІЮ»)

На основі дослідження романів Майка Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» у статті доводиться теза, що конструктивістський роман є жанровою формою модерністського роману. Романи втілюють задум митця виразити себе через мистецьку гру, ерудицію, іронію і володіння засобами зображення, змагатися у цьому з іншими митцями, втягувати у змагання читача. Доводиться, що жанровим прототипом конструктивістського роману міг стати крутіський (пікареский) роман епохи Середньовіччя і Відродження.

**Ключові слова:** модерністський роман, конструктивістський роман, жанровий різновид, авторське самовираження, мистецька гра.

DOI: 10.18372/2520-6818.39.13721

**Постановка проблеми.** У сучасному літературознавстві постає питання щодо введення в науковий обіг визначення «конструктивістський роман». У робочому вжитку сучасних українських літературознавців знаходиться термін «експериментальна проза» (О. Боярчук, Н. Лобас, О. Капленко, Я. Цимбал та ін.). Це доцільне жанрове уточнення, але термін не може слугувати назвою чітко окресленої жанрової форми, бо під поняття «експериментальний роман» потрапить чимало дуже різноманітних творів (скажімо, романи Ф. Кафки, Д. Джойса, В. Вулф, А. Платонова, В. Винниченка, М. Йогансена вочевидь експериментальні і модерністські, але представляють різні жанрові форми). Актуалізація гри в процесі творчості відбувається в період пізнього модернізму, у 20–30-і роки ХХ ст. Цей процес охоплює не лише роман, а й усю літературу (особливо яскраво — у творчості футуристів), простежується і в інших мистецтвах. Це можна пояснити тим, що у 20-і роки ХХ ст. вже сформувалася генерація митців, свідомих своєї опозиційності щодо традиційних мистецьких форм попереднього періоду (романтизму та реалізму), митців, які вже не зобов'язані були всерйоз змагатися з Культурним Канонам (К.-Г. Юнг), бо звільнилися від його тиску. Тому настав час вільного експерименту, легкої творчості, спорідненої з дитячою грою.

За логікою розвитку на цьому етапі мав би сформуватися футуристський роман. Але естетична програма футуристів настільки послідовно «антижанрова», зосереджена на оновленні не так форм, як техніки творення будь-чого, що їх новаторство, таке потужне і тотальне у сфері

прийомів і засобів, у родо-жанровому плані майже не виявило себе. Але в цілому технічний (конструктивістський) підхід до процесу творення вплинув і на жанровий стан літератури. Саме завдяки футуристам і конструктивістам було здійснено розкладання традиційних форм на дрібні елементи, придатні для конструювання безкінечної низки нових форм. Фрагментарність зображення з'явилася раніше, але в імпресіоністів фрагментарність відбиває «реалізм» або достовірність реального світосприйняття і компенсується цілістю ліричного суб'єкта. В експресіоністів це не техніка комбінування, а техніка відбору матеріалу, скорочення «зайвого» — емоційно неясних епізодів. Зовсім інакше поводяться з матеріалом футуристи і конструктивісти. Орієнтир для пошуку — власна обізнаність з літературою і технікою її створення. Це період, який заклав основи естетики постмодернізму. Але, на відміну від постмодерністів, конструктивісти — автороцентричні.

Ключовою працею для розуміння цих процесів може стати дослідження Йоганнеса Гейзінга «Homo Ludens» (1938) — культурософська праця, яка стала знаковою для періоду модернізму. Гейзінга переконливо показав, що «ігровий чинник був у край активний протягом всього процесу розвитку культури та що саме він створює чимало основоположних форм суспільного життя. Дух ігрового змагання як суспільний імпульс є давніший за саму культуру, і ним, як справжнім феноменом, перейняте все живе. У священній грі розвивався культ, у грі зародилася і нею вигодувалася поезія, чистою грою були музика й танець. Знання і філософія

знаходили своє вираження у словах та формах, витворених у релігійних змаганнях. Правила ведення війни, умовності аристократичного способу життя засновувались на ігрових взірцях. Тому можна зробити такий висновок: культура в її найдавніших фазах «розігрується». Вона не виходить із гри, як живий плід відділяється від материнського лона, — ні, вона постає у грі і як гра, ніколи з нею не розлучаючись» (Гейзінга, 1994, с. 197). Праця Гейзінги стала підсумком періоду активної «реабілітації» гри у всіх сферах культури, узаконення гри, виведення її на передній план зусиллями кількох поколінь модерністів.

Знаковими для літературного процесу 1930-х років можна вважати романи В. Набокова («Захист Лужина») і Г. Гессе («Гра в бісер»), які розуміння гри виводять на рівень високої філософії і естетики. Концепції гри, закладені в основу цих творів, перегукуються, але водночас різняться в жанровому плані.

Якщо говорити про романну форму, то гра виявляє себе в першу чергу в ставленні до сюжету. У відповідь на ту вичерпаність «сюжетної рудни», про яку писав Ортега-і-Гасет, на повторюваність сюжетів одні романісти відійшли від подієвості і зосередилися на описовості, інші почали оновлювати сюжети способом комбінування дрібніших сюжетних фрагментів. Якщо фрагмент сюжету достатньо великий, щоб читач впізнав його походження, починається відверта гра з читачем: іронія, пародія, містифікація, перевертання-переодягання, карнавал масок тощо. Змінюється композиція романної форми, змінюється тип оповіді, наратор і його функція. Разом з тим змінюється і зміст роману: авторська особистість самовиражається у надто епатжній формі.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих наукових результатів.** В. Агєєва називає роман Майка Йогансена інтелектуальним авангардним романом, «що ґрунтувався на новому типі літературності, на використанні дуже широкого інтертекстуального поля й складних наративних побудов» (Йогансен, 2011, с. 20). Водночас вона розглядає його твори у «просторі гри», показує, що структура романів визначається пародіюванням, зокрема, виділяє такі об'єкти пародії, як романтичний, реалістичний стиль та новий революційно-романтичний стиль.

Творчість Майка Йогансена має виразні риси футуристичного експериментаторства, а він сам як організатор і теоретик літературного процесу 1920-х років, автор знакової праці «Як будується оповідання» (1928), послідовно втілював формалістичні настанови. Він захисник тези «зробленості» мистецького твору, але відрізняється від неокласиків, які теж висували

великі вимоги до технічної майстерності, але на основі пріоритету традиції. Майк Йогансен перетворює традицію на довільне зібрання автономних фрагментів, прийомів, засобів. Його формалізм не дискурсивний, як у російських формалістів, а деструктивний. Найхарактерніше визначення для його літературної практики — конструктивістський. На нашу думку, це найбільш доречне визначення для низки модерністських романів 1920–1930-х років.

Роман «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» ніби відсилає нас уже назвою до чітко визначеного об'єкта пародії: пригоди, тобто гостросюжетний романтичний твір. Справді, тут впізнаються численні риси пригодницьких романів від Фенімора Купера й Едгара По до Джека Лондона чи Льюїса Стівенсона: екзотичні краї, морські й джунгльові мандри, туземці, таємничі добродійні герої, несподівані повороти долі, захоплива інтрига, атмосфера детективної загадки, романтичне кохання, фамільний перстень, який виринає то тут, то там, загублені і знайдені через багато літ родичі... тощо. Ніби справді пишеться на замовлення масового читача, як зауважує Віра Агєєва. Але всі ці події, нібито покликані тримати в напрузі сприйняття читача, насправді зовсім його не розважають. Плутанина така очевидна й зумисна, що ми дуже швидко перестаємо стежити за розвитком сюжету. Читач змушений надто часто «перемикається» на деталі й фрагменти, а не пам'ятати про сюжетні перипетії. Роман, який мав би сприйматись легко й захопливо, судячи з сюжету, насправді читається так само важко, як і будь-який модерністський роман.

Попутно з романтичними, пародіюються й реалістичні кліше: соціальна нерівність, знедолені прошарки суспільства, розбещений буржуа, огидні притони, конфлікт «батьки — діти», робітничий рух, страйки тощо. Але, на наш погляд, найважливіші не ці об'єкти пародіювання. Очевидний парадокс романів Майка Йогансена полягає в тому, що найбільше в них пародіювання сучасної літератури, і не лише пролетарської (це — лише побіжно, на рівні центральної сюжетної лінії: усі герої різних націй прагнуть жити в Радянському Союзі), а й модерністської. Власне, на рівні стильових фрагментів найбільше у творах саме модернізму. Можна навіть сказати, що це своєрідні (художні) енциклопедії модерністських стилів, прийомів і засобів. Здається, проглядають і пріоритетні об'єкти пародіювання: романи Винниченка, Хвильового, Яновського, тобто тих сучасників Йогансена, які так само експериментували з романною формою, але знаходили щось інше. Втім, усі ці пародії не зловисті. Особливо багато відсилає до «Сонячної машини»: історія винаходу вченими-хіміками універ-

сальної їжі (замість «сонячного» хліба — «смачний протеїн»), боротьба за неї героїв, які хочуть блага для людства (Мартин і пролетаріат), і буржуа, які хочуть нажитися на винаході (Ріпс, Мак-Лейстон), протиставлення гнітючих картин дійсності і прекрасного соціалістичного світу, перегуки між героями. Лейстон — це пародійна копія Мертенса, обігрується головна ознака зовнішності — надмірна повнота. «М-р Лейстон посміхнувся, розірвав записку й почав думати. Тіло його розпливалось по ліжку, але ліжко м'яко уступило його вазі й приймало жирні хвилі Лейстонового тіла в свої береги» (Йогансен, 2011, с. 30). Наступні портрети Лейстона набувають усе більшої фарсовості, з використанням натуралізму: «Сьогодні його обличчя не було байдуже, як напередодні. Яскрава хіть переходила від масних очей до ніздрів, що надималися, мов у жеребця, спускалася до спідньої губи й стікала з неї струмочком слини. Беззуба паща напівроззявлено дивилась у віконце» (Йогансен, 2011, с. 47). Пародія не лише на Винниченкового персонажа, а й на саму техніку психологічного портрета.

Ось зразок імпресіонізму: «Вулиця була мов буря. В широкому річищі посередині мчалися кеби й авто; мов кільце величезного гусня, зсовуючись й витягаючись, повзли один за одним вагони трамваю, велосипедисти лавірували поміж екіпажами, обіруч бруку сунули незчисленні натовпи циліндрів, брилів, кепі, очі, борода, галстуки, дами в неможливих туалетах. Зрідка пробігав чорнявий, замурзаний хлопчик із годинникової майстерні з червоними втомленими очима, замученими працею й абсентом. Якийсь циліндр переслідував двох жінок» (Йогансен, 2011, с. 42-43). Є ледь помітний відтінок іронії, невеличка надмірність, але і цей, і багато інших прикладів засвідчують, що автор справді володіє технікою імпресіонізму, міг би в такому стилі написати великий твір. Проте йому значно цікавіше міняти техніку письма, створювати ефект новизни калейдоскопом стильових прийомів. Реалістично-натуралістичну замальовку змінює експресіоністська, за нею подається справжній сюрреалістичний фрагмент, далі — так званий телеграфний стиль, короткі уривчасті фрази, які лише називають речі і дії, документальні вкраплення (замітка з газети про замах на Лейстона: с. 46), потік свідомості — мало які літературні засоби пройшли мимо уваги автора роману.

Образ Тоні — пародія на кліше про різноманітних мауглі і тарзанів, що наповнили новоромантичну літературу початку ХХ ст. Через цього персонажа автор пародіює також моду на етнографізм, етнічний екзотизм, романтизацію архаїки, органічну для модернізму. Наївні казки, які розповідає Тоні, стають предметом нібито

наукових дискусій про їх походження (Йогансен, 2011, с. 102 - 103), а в підсумку — відвертою пародією на літературну моду. «На деякі з цих питань автор може дати пояснення негайно. Так, приміром, полінезійець Тоні розповідає малайських казок тому, що він їх чув. Йому розповідав їх один малаєць. / Смішно було б справді думати, що Тоні міг їх прочитати в десятитомному збірнику німецького етнографа. / По-перше, не знав настільки німецької мови, по-друге, він ледве цікавився етнографічною літературою... По-третє, Тоні взагалі не вмів читати» (Йогансен, 2011, с. 141-142).

Образ Тоні не грає жодної ролі в сюжеті, він демонстративно «вставлений» задля повноти пародійного ряду персонажів. Крім того, погляд наївного дикуну Тоні дозволяє скарікатурити популярний завдяки формалістам (Віктор Шкловський) прийом очуднення: «Тоні підбіг до великої діри в стіні, через яку можна було дивитись, але не можна було вийти, навіть виплюнути не можна було, і виглянув у ліс. Здавалося, що зібралися всі племена з цілого океану. Розходячись, збиваючись у купи, вони щось говорили язиком і руками, знову розходилися, знову збивалися в купи. Здоровенний сухий гарбуз, у яких буває вода або той жовтий пальмовий сік, який п'ють під час їжі, був перекинутий до споду дірою, і на ньому стояв якийсь жрець, що дуже швидко говорив язиком та руками. Раптом він зіскочив долі, купки злилися поволі в одну велику купу, над нею розгорнулися якісь червоні банани, і всі племена вирушили на війну» (Йогансен, 2011, с. 97). Так очима Тоні показано революційний мітинг.

Об'єкт пародії тут багатшаровий: романтично-революційні кліше самі по собі, дійсність, яка за ними прихована, і водночас спосіб їх подання. Одивнення в такому разі — проста, навіть елементарна техніка, яка створює не ефект новизни, а ілюзію чи навіть підробку новизни.

Оповідач веде з читачем постійний діалог, гру в ерудицію, випробовує його на знання літератури, культури в цілому, на почуття гумору, на його здатність до співтворчості. Часто діалог з читачем стосується техніки творення літературного тексту.

«А поки що читачеві доведеться познайомитися із головною дійовою особою роману.

Головна дійова особа роману... це Мартин — догадується читач. Може, втім, це Дюваль. А може, Едіт, Гаррі, м-р Лейстон, Камілла... Ні, дорогий читачу! Всі згадані особи не головні персонажі роману.

Головний персонаж роману — це «правда», здогадується знову читач, що пам'ятає «Війну і мир» Толстого.

Мимо!

Толстовська «правда» не є головна особа цього роману, її немає навіть серед другорядних персонажів.

Головна дійова особа, найактивніший герой цього роману — це його автор» (Йогансен, 2011, с. 142).

Далі виявляється, що автор не один, хоч він цілком реальний, а кілька. Причому один з них, Сашко, просто взятий із життя. Оскільки не так багато українських письменників працювало послими в Німеччині, читачеві легко здогадатися, що йдеться про Олександра Довженка. Але запевнення в реальності одразу набувають пародійності, оскільки виявляється, що Сашко вміє дуже добре літати. Польоти Сашка описані дуже детально і викликають відчуття відсутності меж між реальністю і вигадкою.

І все ж крізь багатшарову іронію читач може роздивитись і цілком серйозний підтекст. Автор — справді головний герой цього твору, він виражає себе через високий рівень літературного вміння. Це автор, який серйозно моделює нову естетику: між автором/читачем і твором не живе життя, а література.

Інший роман Майка Йогансена, «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію», Віра Агеєва визначила як роман про творчість і окреслила три чітко виражені об'єкти пародії: любовний роман романтизму, класичний соціально-побутовий реалізм, пролетарська література пореволюційного часу з її революційно-романтичним стилем. У романі справді багато пародійних фрагментів, але він значно більш серйозний, ніж «Пригоди Мак-Лейстона...». Пародія на літературні прийоми і стилі є частиною творення тексту, в який потрапляє напівоброблений матеріал процесу творчості. Все те, що, як правило, ховається за лаштунками (за кадром), за завісою, у Йогансена стає очевидним. Він моделює текст на очах читача і запрошує його взяти участь у цій захопливій грі. Писання роману — як гра в дитячий конструктор. Перед нами купа деталей, з яких можна скласти будинок чи машину, а при бажанні — й людину. Наприкінці автор назве ці фрагменти картонними. В епілозі, точніше, в пародійному епілозі, у відповідності з епілогами романтиків, які стисло розказували читачам, що станеться з героями після завершення подій, він розкаже подальшу історію кількох епізодичних персонажів, але ні слова не скаже про головних — з тієї простої причини, що автор їх вигадав, а отже, їх не існує. У післяслові, розміщеному після епілогу, автор подає переклад нібито англійської цитати, вміщеної на початку роману: про те, що «“ландшафтне оповідання” могло б бути зроблене цілком читабельним. Але досі ніхто свідомо не ставив перед собою такої зада-

чі» (Йогансен, 2011, с. 269). Виявляється, ми прочитали не що інше, як ландшафтний роман. «Натомість автор цей, сильно бажаючи вам показати справжні ландшафти степів та лісостепів, змалював їх з усією серйозністю і щирістю, на які він був здатний, і для того не пошкодував ніяких зусиль.

Але, міркував автор, ні розумний читач, ні прекрасна читачка не схочуть читати про самі ландшафти і покинуть книгу, не допливши й третьої сторінки. Тож автор удався до хитрощів.

Із декоративного картону він вирізав людські фігури, підклеїв під них деревляні цурпалки, грубо розмалював їх умовними фарбами, крізь картонні пупи протягнув їм дріт і весело засовав цими фігурами під палючим сонцем живого, справжнього степу й під вогким ризням справжніх яворів Слобожанської Швейцарії. А щоб читач, бува, не подумав, що фігури ті живі, автор у найпатетичніших місцях, розірвавши їм картонні груди, просував крізь них свою патлату голову, а подекуди (нехай сто разів вибачить йому розумний читач і прекрасна читачка) і просто поливав їх із театральної пожежної шланги холодною водою» (Йогансен, 2011, с. 270). Незважаючи на іронію, очевидні серйозні наміри переключити читачке сприйняття на той об'єкт, який сам по собі не був цікавий читачеві навіть романтичних творів, сприймався як досить нудний додаток до захопливих пригод.

Насправді, з позицій модерністської естетики, сюжет з його пригодами — це вже не надто цікавий об'єкт зображення, бо автор не може повернути до себе увагу читача, не може показати виразно своє письменницьке вміння. Йогансен іронічно називає твір ландшафтною оповіддю, тим самим відмежовуючись від традиційних літературних пейзажів, описів природи. Важливо поміняти місцями тло і учасників подій. Якщо персонажі штучні, зумисне зроблені такими, то тоді тло мусить набути справжності і життєвості. І справді, роман наповнений чудовими красвидами, розкішною екзотикою українського походження: «В степу стояв дум. Дум гудів з-під землі, з-під коріння закурених смаглих рослин, дум упадав з неба, біг навзаводи з шумом трави, югою коливався навсонні, умирав у шепті торішньої тирси і знову ріс: шугав у траві, розбухав у дику монотонну монгольську оркестру, гудів і глушив вуха, скаженими крилами бився об мідну непереможну шайбу, дзвенів, верещав, ячав і знову, полегом стихаючи, дум западав у тихий шум трав, усихав і зник крізь землю, покинувши по собі висохлі сльози солонців» (Йогансен, 2011, с. 175).

Роман став справжнім, навіть подекуди патетичним, гімном українській природі. Саме в описах природи Йогансен показує своє вміння настроєвого опису, загалом письменницьку

майстерність. Наскрізним мотивом твору стає розмова про Майстра як орієнтовну для автора творчу особистість. Він наголошує на спорідненості письменницької творчості і будь-якої іншої майстерності у виробництві добрих речей, називає творчість ремеслом. І тут зникає пародія, навіть іронії немає: «Я признаюся, що я давно і безнадійно закоханий у Речах, що я навіть купував інструменти, якими не міг або не вмів користуватись, тільки для того, щоб день у день виймати їх зі столу і розглядати протягом довгих годин. [...] І коли я пишу, я пам'ятаю, що мій Майстер, мій Товариш хоче, щоб я робив добрі Речі у своїм ремесві. Я сподіваюсь, що в своїм невеликім ремесві я зроблюся такимож Майстром, як мій товариш-пролетаріат» (Йогансен, 2011, с. 176).

**Висновки.** Отже, конструктивістський роман — це той жанровий різновид модерністського роману, який позначає перехід від антитрадиціоналістської описовості і фрагментарності, властивої попереднім жанровим різновидам модернізму, до апологетики фрагментарності, до фрагментарності як не лише формалістичного принципу, а й естетики. З'являється фрагментарність (імпульсивність, розірваність) не зображення, не сюжетного розгортання, як в імпресіонізмі чи експресіонізмі. Це якісно нова фрагментарність, яка проступає на поверхню через запозичення (найчастіше в дещо скарикатуреному вигляді) численних фрагментів подрібненої традиції. Після футуристичного бунту традиція перестає бути об'єктом шанобливого наслідування. Її почали використовувати більш прагматично, як невичерпне джерело форм, які втратили авторство. Коли бібліотека розібрана на формальні елементи, настає пора для творчості-конструювання. Термін «конструктивістський» акцентує засадничий момент творення цього різновиду модерністського роману і водночас (на відміну від позачасового терміна «експериментальний») відсилає нас до хронологічно окреслених процесів модернізму.

Жанровим прототипом конструктивістського роману міг служити пікареский (крутіський) роман, вагоме місце в структурі цієї форми відіграють пародійні або окарікатурені сюжети класичних романів. У царині змісту конструктивістський роман визначається наступними рисами: життєствердний світогляд, скерований на участь у життєвих процесах, на перебудову навколишнього світу; раціоналізм у поглядах і процесі творчості; літературність (не життя, а література є пріоритетним об'єктом зображення; гра дорівнює творчості; настирлива присутність автора. У формі: новий тип оповіді, автор присутній у тексті не як маска чи персо-

наж, а як конструктор моделі, який пропонує читачеві участь у процесі творення; фрагментарність нового типу: зумисний еклектизм, різнорідність і хаос фрагментів, покликаний знецінити сюжетність, фабульність, конфліктність у літературі; пародіювання літературних кліше; підкреслена умовність у зображенні персонажів; мистецькі описи, які виявляють віртуозне володіння стилями; іронічно-ігровий діалог з читачем.

У жанрові межі конструктивістського роману вкладаються романи Майка Йогансена, Ю. Яновського («Майстер корабля»), Б. Пильняка («Голый год»), В. Каменського («Стенька Разін»), І. Гаусманна («Промислове виробництво чесноти») та інші.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Агеева, В. (2011). Апология модерну — обрис XX віку: статті та есеї. Київ: Грані-Т.
- Бернадська, Н. І. (2004). Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ: Академвидав.
- Біла, А. (2006). Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип.
- Гейзінга, Й. (1994). *Homo ludens*. Київ: Основи.
- Зелинский, К. Л. (1988). Конструктивизм и социализм. *Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932, сб. материалов*. (с. 191–200). Москва: Искусство.
- Йогансен, М. (2001). Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків. *Вибрані твори* (с. 361–475). Київ : Смолоскип.
- Йогансен, М. (2011). *Вибрані твори, вступ. ст., упоряд. В. П. Агеевої*. Київ : Книга.
- Копистянська, Н. (2005). Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС.
- Лобас, Н. П. (2007). *Карнавальна поетика та жанрові особливості міжвоєнної експериментальної прози Майка Йогансена та Вітольда Гомбровича на матеріалі романів «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» і «Фердидурке»* (авт. дис. канд. філол. наук). Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль.
- Мельників, Р. (2000). Майк Йогансен : ландшафти трансформацій. Київ: Смолоскип.
- Моклиця, М. (2011). Жанрова специфіка модерністського роману. Вступ до літературознавства : навч. посіб. (с. 238–250). Луцьк : Вид-во ВНУ ім. Лесі Українки.
- Тынянов, Ю. Н. (1977). *Литературный факт*. Поэтика. История литературы. Кино. (с. 227–352). Москва : Наука.
- Цимбал, Я. (2003). *Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20 — 30-х років* (авт. дис. канд. філол. наук). НАН України, Київ.

**И. КУНИЦКАЯ  
ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КОНСТРУКТИВИСТСКОГО РОМАНА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ МАЙКА ЙОГАНСЕНА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ МАК-ЛЕЙСТО-НА, ГАРРИ РУПЕРТА И ДРУГИХ», «ПУТЕШЕСТВИЕ УЧЕНОГО ДОКТОРА ЛЕОНАРДО И ЕГО БУДУЩЕЙ ЛЮБОВНИЦЫ ПРЕКРАСНОЙ АЛЬЧЕСТЫ В СЛОБОЖАНСКУЮ ШВЕЙЦАРИЮ»)**

На основе исследования романов Майка Йогансена «Приключения Мак-Лейстона, Гарри Руперта и других», «Путешествие ученого доктора Леонардо и его будущей любовницы прекрасной Альчесты в Слобожанскую Швейцарию» в статье предлагается тезис, что конструктивистский роман является жанровой формой модернистского романа. Романы воплощают замысел художника выразить себя через художественную игру, эрудицию, иронию и владение средствами изображения, соревноваться в этом с другими художниками, втягивать в соревнования читателя. Доказывается, что жанровым прототипом конструктивистского романа мог стать плутовской (пикарескный) роман эпохи Средневековья и Возрождения.

**Ключевые слова:** модернистский роман; конструктивистский роман; жанровая разновидность; авторское самовыражение; художественная игра.

**I. KUNYTSKA  
GENRE ORIGINALITY OF CONSTRUCTIVIST NOVEL (BASED ON THE NOVELS BY MAIK JOHANNSEN «THE ADVENTURES OF MACLAYSTON, HARRY RUPERT, AND OTHERS», «DOCTOR LEONARDO'S TRAVELS THROUGH THE SWITZERLAND OF SLOBIDSKA UKRAINE»)**

Based on the study of Maik Johansen «The adventures of MacLayston, Harry Rupert, and others», «Doctor Leonardo's travels through the Switzerland of Slobidska Ukraine», the article proves the thesis, that the constructivist novel is a genre form of the modernist novel. The novels implement the artist's idea of expressing himself through artistic play, erudition, irony and possession of image means, to compete with other artists, to engage the reader in a competition. It is proved that the genre prototype of a constructivist novel could have been the picaresque novel of the Middle Ages and the Renaissance.

**Key words:** modernist novel; constructivist novel; genre variety; author's self-expression; art game.

**I. KUNYTSKA  
GENRE ORIGINALITY OF CONSTRUCTIVIST NOVEL (BASED ON THE NOVELS BY MAIK JOHANNSEN «THE ADVENTURES OF MACLAYSTON, HARRY RUPERT, AND OTHERS», «DOCTOR LEONARDO'S TRAVELS THROUGH THE SWITZERLAND OF SLOBIDSKA UKRAINE»)**

In modern literary studies there stands a question of a “constructivist novel” definition relatively to introduction of it in a scientific approach. In 20-30s in the period of late modernism the actualization of a game takes place in the process of creation. This process covers not only a novel but the whole literature itself (especially brightly a futuristic art) and traced in other fields of art. It can be explained by the fact that the generation of artists, conscious of their oppositional stands regarding traditional artistic forms of the previous period (romanticism and realism) artists which had already been not obliged to compete with cultural Canon (K.-A. Yungas) because of its pressure had already formed in 20s. Therefore the time of free experiment, easy creativity, close to child game appeared.

Culturalosophic research “Homo ludens” (1938) by Johanness Geisinga which became a significant treatise for the period of modernism can be a key work. Geisinga showed convincingly that “game factor had been very active during all process of cultural development and it was exactly this factor that created quite a lot of fundamental forms of social life. The spirit of a game competition as a social impulse is older than the culture itself and everything alive is fulfilled with it as by real phenomenon. A cult was developed in a sacred game, a poetry was born and bred up in a game, music and dance were a pure game. Knowledge and philosophy found their expression in words and forms been up in religious competitions. The war prosecution rules, aristocratic lifestyle conventions were founded on game standards. Thus, comes a conclusion: in its ancient phases culture is “played”. It never comes out of a game as a fetus leaves its maternal bosom, but it appears in a game like a game itself never parting with it”. Geisinga's work has become the conclusion of active game “rehabilitation” period in all fields of culture, legitimation of it and coming out in a foreground due to several modernist generations.

Maik Johansen's work has vivid features of a futuristic experimentation and as an organizer and theorist of 1920s literary process, author of a significant work “How a story is made” (1928), implemented consistently formalistic settings. He was a “making an artwork” thesis defender but different from neoclassists, who also required a lot from a technical side, but on the basis of traditions' priority.

Maik Johanssen converts tradition into unbound collection of autonomous fragments, methods and means. His formalism is not discursive as the Russian formalists' but destructive. Constructivistic is the most characteristic definition of his literary practice. In our opinion, it is the most appropriate determination for the list of 1920-30s modernistic novels.

Consequently, constructivist novel is a genre variety of modernist novels which marks a transition from antitraditionalistic description and fragmentariness peculiar to the previous genre varieties of modernism to the apologetics of fragmentariness that is not only the formalistic principle but aesthetics as well. The fragmentariness (impulsiveness, portioning) appears unlike the plot development in impressionism or expressionism. It is a fragmentariness of a new sort, which exudes on the top through the adoption (more frequent in a caricaturistic kind) of separated tradition's numerous fragments. After the futuristic rebel tradition stops to be an object of a respectful inheritance, it began to be used in a more pragmatic way as an inexhaustible source of forms which had lost their authorship. When the athenaeum is separated in formal elements there comes the moment of construction creativity. "Constructivist" term emphasizes fundamentalist moment of this kind of modernist novel creation and at the same time (unlike the out-of-time term "experimental") refers us to modernism chronologically limited processes.

A genre prototype of a constructivist novel could be a picaresque novel, a ponderable place in this form's structure take burlesque or caricaturistic plots of classic novels. In the area of contents constructivist novel is determined by the following features: life asserting point of view, directed on participating in vital processes, on environment rebuilding; rationalism in views and creation process; literary domination (not life but literature is a priority object of attention; game is equal to creativity; obtrusive author's presence). In a form: new type of narration, author is present in a text not like a mask or a character but as a model constructor which offers the reader to take part in creation process; fragmentariness of a new type: intentional eclecticism, variety and chaos of fragments, conscripted to devalue the plot, story, conflict in literature; parodying literary clichés; emphasized conventionality in characters' depiction; artistic descriptions which point out masterly proficiency of styles; ironical game dialogue with a reader.

In constructivist novel's genre limits stand in novels by Maik Johanssen, Y. Yanovskyi ("Master of the ship"), B. Pylniak ("Bare year"), V. Kamenskyi ("Sten'ka Razin"), Y. Gausmann ("Industrial production of virtue") and others.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2019

УДК 811.161.2:82 (045)

**ЛИТВИНСЬКА Світлана**

## **ДІАЛЕКТИЗМИ В ТВОРЧОСТІ ПРОЗАЙКА ЛЕОНІДА КУЛІША**

У статті досліджено проблеми взаємодії літературної мови і діалектів. Подано теоретичні засади вивчення специфіки вживання діалектизмів в українській художній літературі. Узагальнено погляди науковців на поширене нині явище використання письменниками у своїх творах діалектного мовлення. Дослідження підтвердило наявність двох способів використання діалектизмів у текстах художніх творів. Особливість літературно-діалектної взаємодії простежено в прозових творах письменника Л. Куліша. З'ясовано, що письменник вдало використовував слова місцевого діалекту міста Сквир (Київщина). Це лексичні, фонетичні, морфологічні, синтаксичні діалектизми. Використання діалектизмів посилювало художньо-емоційний вплив на читачів.

**Ключові слова:** діалект; діалектизм; лексика; літературна мова; суржик; художня література; художній твір.

**DOI: 10.18372/2520-6818.39.13722**

**Вступ.** В українській художній літературі письменники традиційно використовують у своїх творах діалектизми в мовленні персонажів як засіб їхньої мовної характеристики, а також для відтворення історичного, соціального, культурного, етнічного колориту. Локальні діалекти й місцеві говірки передають інформацію про

особливості розвитку окремих українських територій, їхню колишню політичну осібність або перебування у складі інших держав. Діалектизми інформують про традиції, культуру, ремесла, життєвий устрій місцевого населення. Крім того, багато діалектизмів, записаних письменниками у їхніх творах, ввійшли в активне

© Литвинська С., 2019